

اپرای فیدلیو، گسست، و دیالکتیک:

کنکاشی هگلی-آدورنوی در لیبرتوی اپرای فیدلیو اثر بتهوون پوریا رمضانیان

فرآیند، دیالکتیک، و التزام گسست‌مندی در نظام فلسفی هگل

شاید بتوان گفت هگل تنها فیلسوفی^۱ است که هم‌زمان به یک‌اندازه منتقد «امر ناپیوسته» و ایضاً «امر پیوستار» است. تأیید امر ناپیوسته و نیز اصل پیوستگی هر دو آماج نقد او بودند. به تقریر آدورنو، هگل مسأله‌ی «پیوند» میان دو چیز را نه گذاری بدون وقفه، که آن را تغییری ناگهانی توصیف می‌کند. آدورنو در سه مطالعه در باب هگل می‌نویسد: «فرآیند به‌نزد هگل نه از خلال نزدیک شدن عناصر (دقایق) به هم‌دیگر، بلکه از طریق گسست پیش می‌رود» (آدورنو ۱۳۹۷: ۱۹). هگل در بند ۱۱ از پدیدارشناسی روح ذیل تشریح حرکت روح، به مسأله‌ی «فرآیندمندی از طریق گسست» اشاره می‌کند. او در عین به‌رسمیت‌شناسی وضع «همواره در حرکت» و حالت «ناآرام» فرآیند، آن را به کودکی تشبیه می‌کند که یک‌باره به واسطه‌ی گسستی، رشد صرفاً کمی خود در دوره‌ی جنینی را پشت‌سر می‌گذارد، و با جهشی آنی به مرحله‌ای دیگر از حیات وارد می‌شود. هگل دوران جنینی را دوران «تغذیه‌ی طولانی و خاموش» نام می‌گذارد که مؤید «رشدی کمی» است. او «امر مستقر یا پابرجا» را «سبک‌سر و ملال‌انگیز» می‌خواند. آن چه تدریجی است، مضمحل‌کننده است، و «در نهایت چهره‌ی کل را تغییر نمی‌دهد». اما همین «اضمحلال تدریجی»، با «گسست» و به تشبیه او «آذرخش‌سان» در یک آن، سازنده‌ی جهان تازه را به دید آورد. (بند ۱۱) گسست هگلی آذرخش‌وار می‌آید و چهره‌ی نویی به امر مستقر می‌بخشد. سوژه‌ی هگلی سرشتی «خودگسسته‌ساز (sich selbst zerreißend)» دارد و حتی در مراحل سرانجامین از خود گسست نیز می‌گسلد، و هرآینه از همین طریق است که به خود بازمی‌گردد.

«خود» و «غیر» از طریق گسست پیش‌روی یک‌دیگر واقع می‌شوند، و تنها پس از آن است که با یک‌دیگر رفتاری دیالکتیکی پیدا می‌کنند. گسست، خود، نخستین گام دیالکتیکی است.

ژان وال، متفکر فرانسوی و یکی از شارحان فلسفه‌ی هگل، اعتقاد داشت که «سرآغاز فلسفه [...] ناکامی آگاهی دوپاره‌ی گسسته از درون است» (سیداحمدیان ۱۳۹۴: ۴۲). دیالکتیک از نظر ژان وال ابزاری است که به کار غلبه‌ی بر دوپارگی ذات بشر می‌آید (همان). پیش‌رفت دیالکتیکی از یک منزل تجربه‌ی آگاهی به منزل بعدی بیان زجری است که آگاهی می‌کشد. زجر از این که نمی‌تواند هیچ مقوله‌ای را جز از طریق متضادش به شناخت برکشد. هرچند لفظ ابزار کمی گمراه‌کننده است؛ درست‌تر آن است که بگوییم زجر و ناکامی، خود، گامی دیالکتیکی است. بتهوون برای غلبه بر دوپارگی ذات بشری و موقعیت وجودی‌ای که در او متجلی می‌شود - یعنی دوپارگی «امید و ضرورت»، دوپارگی «خودآیینی و سرنوشت»، و دوپارگی «شنوایی و ناشنوایی» - راه «دیالکتیک» را در پیش می‌گیرد. اما دیالکتیک در بتهوون روشی انتزاعی نیست که او برگزیند تا از طریق آن کمپوزیسیون دل‌خواه خود را در موسیقی بیافریند. دیالکتیک اساساً نمی‌تواند هم‌چون روشی مفارق از محتوا به کار آید، بلکه می‌توان (و بایستی) آن را هم‌چون خود حقیقت در نظر گرفت. آدورنو در توضیح این مهم در هگل که

۱. «ی» (یای نقطه‌دار) در این نوشتار به‌ازای «یای نکره» آورده شده‌است. همچنین، کسره‌ی اضافی نیز در همه‌ی موارد رعایت شده‌است.

"حقیقت، حرکتِ خودِ حقیقت در خویش است." (سیداحمدیان ۱۳۹۴: ۴۶) می‌نویسد: "[...] دیالکتیک یک فرآیند است: به بیانِ دیگر، [این] فرآیند خودِ همان حقیقت است" (آدورنو ۱۳۹۷: ۵۶). دیالکتیک در بتهوون نیز نوعی «ره‌یافت»، «روش»، یا «ابزاری سبک‌شناختی» نیست، که به نحوی ولو آگاهانه، آن را برگزیده باشد. دیالکتیک، در واقع برآمده از اضطراری است که پی‌آمدِ طبیعیِ دوپارگی ذاتِ بشر بوده، که در سپهرِ موسیقی در سوژه‌ای سرسخت (مثل بتهوون) به متعهدارجه‌ی خود رسیده است. سوژه‌ی متحملِ زجرِ دوپارگی برای غلبه بر این ناکامی و گسست به ناچار راهِ دیالکتیک را برمی‌گزیند. از این‌روست که نمی‌توان بدونِ در نظر گرفتنِ وجوهِ درونیِ سوژه‌ی آهنگ‌ساز (یعنی خودِ بتهوون در پرتوی زندگی و شخصیتِ او) به آناکایِ موسیقی‌اش پرداخت. چراکه دیالکتیک، سرانجام، در نسبتِ «بیرون» / «درون» - آهنگ‌ساز به وقوع خواهد پیوست. دیالکتیک در بتهوون رخدادی ضروری و طبیعی است که علیه جدایی، گسست، و تناقض می‌شورد. این بیرون و درون، آینه‌وار، در خودِ بیرون (یعنی ساحتِ کمپوزیسیون) نیز انعکاس می‌یابد، که دیرتر به آن خواهیم پرداخت.

هگل در همان اوایلِ پیش‌گفتار از پدیدارشناسی روح شرطِ تبدیلِ جوهر به سوژه را «گسست» می‌داند. او در بندِ ۱۸ از پیش‌گفتار، هر سه شرطِ این تبدیل را برمی‌شمارد، که دوپارگی یا گسست شرطِ دوم محسوب می‌شود: (۱) منفیتِ بسیطِ محض (reine einfache Negativität)، (۲) دوپارگی امرِ بسیط [-اولیه] (die Entzweigung des Einfachen)، یا نحویِ اضعافِ در تضاد نهنده (die entgegengesetzte Verdopplung)، و سرانجام (۳) نفیِ این تقابل و برابریِ خوداحیاگر (Negation dieser gleichgültigen Verschiedenheit) که با وحدتِ آغازینِ بی‌واسطه تفاوت می‌کند. (بندِ ۱۸) «گسست» یکی از ارکانِ منطقیِ پدیدارشدنِ روح در هگل است که دائماً و هرآینه که دیالکتیک امکان وقوع دارد، رخ می‌دهد.

اُپرای فیدلیو: بازتابی از گسستِ آگاهی در موسیقی نمایشی

اُپرای فیدلیو جایگاه ویژه‌ای در مجموعه آثار بتهوون به شمار می‌آید. اولاً از آن‌رو که یگانه اُپرای آهنگ‌ساز است، و ثانیاً که بتهوون خود شأن ویژه‌ای برای این اثر قائل بود. در جایی گفته بود که «از تمام فرزندان‌ام، برای زایمان این یکی بیش از همه رنج برده‌ام.»

لیبرتوی فیدلیو که توسطِ یوزف زُن لایتنر (Joseph Sonnleitner) از متن ژان نیکلا بویه‌لی (Jean-Nicolas Bouilly) اقتباس شده نه صرفاً نمایشی است از شور زناشویی، نه نمودی ساده از زندگی یک قهرمان. البته ممکن است بتوانیم دلالت‌های سیاسی و اجتماعی فراوانی در این متن بیابیم که در روستا اثر مضمون داستان را شامل می‌شود؛ اما فیدلیو به مثابه‌ی اثری تمامیت‌یافته در بتهوون، فراتر از این دلالت‌ها می‌رود. اُپرای فیدلیو مهم‌ترین تجلی‌گاهی است که دوپارگی آگاهی گسسته از درون، نمودی [این‌بار] «نمایشی» می‌یابد، و در پرتوی تحلیل خود امکان رمزگشایی از این امر را می‌دهد. پس فیدلیو نه آن‌طور که جهان‌بیگلو آن را لقب داده «آرمان جاودانه‌ی آزادی» از نوع سیاسی و اجتماعی‌اش - به معنایی که او مراد می‌کند، نه اثری "علیه استبدادی سیاسی" است؛^۲ بلکه حتی اگر سخن از آزادی باشد، آزادی در معنایی هگلی است:

۲. جهان‌بیگلو، رامین. «روح اُپرای فیدلیو: مقاومت علیه استبداد»، واقع در سایت شخصی مؤلف به آدرس <https://www.jahanbegloo.com/articles>: روح اُپرای فیدلیو: مقاومت علیه استبداد، sat, 11/17/2012 - 11:09

آزادی مطلق روح پس از آن که با در مخاطره افکندن خویش (بند ۱۸۷) آغاز می‌شود، به نحوی دیالکتیکی هر بار وجهی از خود را اثبات، و وجهی دیگر از خود را نفی می‌کند.

آدورنو نیز اشاره می‌کند که در بتهوون «ضرورت» مفهومی اساسی‌تر از «آزادی» به شمار می‌رود. او به درستی هر دو مفهوم «آزادی» (Freiheit) و «شادکامی» (Freude) را که اولی در ژرف‌ساخت و دومی در روساخت سمفونی نهم مقرر هستند، مفهیمی می‌داند که زیادی درباره‌ی آن‌ها داستان‌های گزاف ساخته‌اند. به‌زعم آدورنو، آزادی در بتهوون، همانند خود «امید» مفهومی است واقعی [که تنها در پرتوی ضرورت، آن‌هم از راه تحلیلی فرمال آشکار می‌شود] (رک: Adorno 1998).

گسست در فیدلیو در چند ساخت رخ می‌دهد. گسست زناشویی: یک‌سو مردی فلورستان نام که در زندان است و گرفتار استبدادی سیاسی، و دیگر سو هم‌سرش لئونوره که در جستجوی او و راهی برای آزاد ساختن اوست. این جدایی (Zerrissenheit) بر خود لئونوره نیز بازتاب یافته، و او را متحمل گسستی دیگر نیز ساخته‌است؛ گسستی که با پوشیدن لباس مبدل آن‌هنگامی رخ می‌دهد، که از خود واقعی‌اش (لئونوره) به هیأت مردی (به نام فیدلیو) در می‌آید. تجربه‌ی لئونوره از خویشتن خود از سویی با فقدان فلورستان (یعنی هم‌سرش) تهدید می‌شود، و از سویی دیگر با خود دیگری که به‌ناچار برای خود ساخته‌است (یعنی فیدلیو). سرانجام، زنجیر از پای فلورستان و سایر زندانیان آزاد می‌شود، و وفاداری لئونوره در ترکیبی با دلاوری و شهامتی درخور، هم فلورستان را به آغوش هم‌سر بازمی‌رساند، و هم به‌مدد این عشق، نوعی «آزادی» نیز محقق می‌شود. انگیزه‌ی رهایی فلورستان در لئونوره انگیزه‌ی سیاسی یا آرمانی بشردوستانه نیست، بلکه ناشی از نوعی عشق است؛ در این عشق لئونوره جز به پیوند خود [با دیگری‌اش] نمی‌اندیشد؛ اما سرانجام به برکت این عشق، سایر زندانیان نیز آزاد می‌شوند، و دُن پزارو که نماد استبدادی سیاسی است، روانه‌ی زندان می‌شود، و صلح در جهان برقرار می‌شود. عشق مذکور نه کاملاً به جهان رمانتیک متعلق است و نه صرفاً در عشقی زناشویی خلاصه می‌شود.^۳ هرچند آدورنو می‌کوشد این عشق را به‌نفع نوعی وفاداری کم‌رنگ‌تر نشان دهد، و به‌قول خودش دلالت‌هایی هم با آموزه‌ی ازدواج کانت و مفهوم اخلاق عرفی (Sittlichkeit) به‌نزد هگل به‌مثابه‌ی امری مقابل اخلاق (Moralität) دارد. سخن آدورنو پُر بی‌راه نیست. در تکمیل و تأیید اشاره‌ی او می‌توان از نخستین نسخه‌ی بازبینی‌نشده‌ی اُپرا (۱۸۰۵) یاد کرد که سوای آن که نام اُپرا «لئونوره» بوده، یک عنوان فرعی نیز به آن ضمیمه بود: (قدرت عشق زناشویی). اما موضوع برسر تحلیل محتوای درونی این وفاداری عاشقانه است. وفاداری لئونوره به‌مثابه‌ی امری مشروط است، نه امری ذاتی. عشق لئونوره کلید آزادی او، و میل او به رهایی خویش است، که وفاداری او به فلورستان و تلاش برای آزادی او را موجب می‌شود.

اما در عین حال دلالت بر وفاداری نیز در خود عنوان فیدلیو نهفته است. Fidelio به‌عنوان اسم خاص، با لغت fidelity در انگلیسی (به‌معنای «وفاداری») هم‌ریشه‌است، و نام‌گذاری قهرمان به این نام، به‌هرحال بر این امر که قهرمان نهایتاً قهرمانی وفادار است، دلالت دارد. اما فیدلیو شخصیتی ساختگی است که لئونوره برای حراست از خود آن را برگزیده است. لذا فیدلیو وفاداری است و لئونوره عشق. پس عشقی که در این صحنه ایفای نقش می‌کند، هم می‌تواند دلالت‌هایی بر «عشق

۳. تعیین مختصات دقیق مفهوم «عشق رمانتیک» و «عشق زناشویی» آسان، و مناسب حال این پژوهش نیست. عشق رمانتیک مفهومی است که از شیکسپیر تا کیرک‌گور، از افلاطون تا فوکو و بارت، و از اسطوره تا روان‌شناسی و پسا‌روان‌شناسی به آن پرداختند، و با مفاهیم چندلایه‌ی دیگری چون «سکسوالیته»، «حسد»، «مهرورزی»، «دوستی»، «شجاعت»، «ترس»، و... درهم‌آمیخته است. مهم‌تر آن که این هر دو مفهوم در سپهرهای گونه‌گون چون ادبیات، فلسفه، روان‌شناسی، اسطوره، انسان‌شناسی، فیزیولوژی، دین، و... معانی و مختصات ویژه‌ای دارند.

رمانتیک» داشته باشد، و بیشتر از آن دلالت‌هایی بر عشق زناشویی. تحلیل محتوای این عشق نشان خواهد داد که هر دو نوع این عشق‌ها مبتنی بر نوعی نسبت نابرابر است که تجلی این نسبت به‌بهترین نحو در دیالکتیک خدایگانی و بندگی در پدیدارشناسی روح نمود یافته است، که از مسأله‌ی «گسست» می‌آغازد.

وحدت سوژه-اُبژه نیز در هگل جوان نخست ذیل مفهوم «عشق» پاسخی درخور یافت (سیداحمدیان ۱۳۹۴: ۲۳۳-۲۳۴). بعدتر بود که او وحدت را نه ذیل احساس عاشقانه، بلکه ذیل قوه‌ی فاهمه صورت‌بندی کرد. درنهایت می‌توان گفت، حضور امر اخلاقی در پرتوی «وفاداری زناشویی»، «برابری فرجامین زن و مرد در پرتوی عشقی - شاید - رمانتیک»، و «حضور پارادایم احساس عاطفی در داستان»، هر سه از مصادیقی هستند که محتوای اُپرا را بیش تر به آن چه هگل در قطعه‌ی عشق تحریر کرده، نزدیک می‌کند، تا به مفاهیم مربوط به آگاهی و خودآگاهی در «خدایگانی و بندگی» از پدیدارشناسی روح. علی‌ای‌حال منطق پشتِ هر سه یگانه است، و دیالکتیک به‌شکلی مشابه در هر یک پدیدار می‌شود.

در ادامه، علی‌رغم تفاوت‌های اساسی بحث «عشق» به‌نزد هگل جوان با بحث خدایگانی و بندگی نزد او در پدیدارشناسی روح، می‌کوشیم با استناد به محتوای نسبت خدایگانی و بندگی، و با نظر به همین فصل، موقعیت گسست در این اُپرا را تشریح کنیم. تأکید ما در این توازی بر مفهوم «گسست» است که هگل در بند دوم (و تا حدی هم بند سوم) از این فصل (یعنی بندهای ۱۷۹ و ۱۸۰ در کل کتاب پدیدارشناسی روح) به تشریح و تدقیق آن می‌پردازد.^۴

این نکته که این آزادی به‌دست لئونوره رقم می‌خورد از چند جهت قابل تأکید است؛ علی‌الخصوص که در خود داستان نیز به انحایی روی آن تأکید شده‌است: فرناندو به روکو می‌گوید که بند را از دست و پای فلورستان بگشاید، اما با اندکی درنگ متوجه می‌شود که بهتر است لئونوره این کار را انجام دهد (رک: Beethoven 1800). این درنگ تأکید مشخصی بر وجه مورد نظر ماست. اما وجوهی که احقاق آزادی به‌دست لئونوره، بدان اشارت‌گر است، از این قرارند: نخست این که لئونوره یک زن است. زن اساساً محل گسست است، و نمونه‌ی بشری تحت ستمی تاریخی. او حتی برای آن که شجاعت و شهامت خود را در جامعه به رسمیت بشناساند، ناگزیر است که هویت جنسی خود را به «غیر خود (یعنی مرد)» بدل کند. این «غیر» ازسویی انعکاسی است از مرد داستان، یعنی فلورستان. مرد (یعنی فلورستان) گرچه مقفل است و بی‌حرکت، اما در هیأت خدایگانی است. اما زن، در هیأت بندگی عنصری متحرک است، و حیث درون نیرومندی دارد. سیداحمدیان در تفسیر خود از خدایگانی و بندگی می‌نویسد: "در پدیدارشناسی روح همین حیثیت درون بنده [یعنی نیرومندی درون‌اش] است که زمینه‌ساز آزادی خودآگاهی است." (سیداحمدیان ۱۳۹۴: ۲۷۹) او (یعنی بنده/ لئونوره) اولاً بالذات آزادی خود را می‌پوید. اما برای احقاق این آزادی، ناگزیر می‌بایست خدایگان / فلورستان را نیز به رهایی سوق دهد؛ آزادی بنده در گرو آزادی خدایگان است. همین نسبت در سطحی دیگر هم انعکاس می‌یابد. آن‌جا که رهایی یک زندانی منفرد، منجر به آزادی و رهایی کل جهانیان می‌شود. دوم آن که لئونوره و همسرش نه از اشراف‌زادگان‌اند، نه از اهالی طبقه‌ای مشخص، نه اهدافی آرمان‌خواهانه، والا، و انقلابی در

۴. هگل بندها (یا پاراگراف‌ها) ی متن را شماره‌گذاری نکرده، اما در تمام ترجمه‌های انگلیسی [که به روایت ما رسیده] بندها شماره‌گذاری شده‌اند، و در ارجاعات علمی هم به همین بندها ارجاع می‌دهند. ما در این‌جا برای آن که مخاطب بتواند متن مورد نظر را به‌راحتی پیدا کند، آدرس همه‌ی منابع را در این‌جا خواهیم آورد:

در (خدایگانی و بندگی ۱۳۹۴): صص. ۱۴۲-۱۴۳ / [تفسیر سیداحمدیان از بندهای ۲ و ۳] در (همان): ۲۰۶-۲۲۵ / [اصل آلمانی] در (همان): ۱۵۳، و در (Hegel 1970):
ذیل IV. Die Wahrheit der Gewissheit seiner selbst: Selbstständigkeit und Unselbstständigkeit der Selbstbewußtseins: Herrschaft und Knechtschaft

نیز ترجمه‌ی انگلیسی پینکارد را در (Hegel-Pinkard 2018) و ترجمه‌ی انگلیسی اینوود را در (Hegel-Inwood 2018): بندهای ۱۷۹ و ۱۸۰

سر دارند، و نه سودای پایین کشیدن استبداد از تخت سلطنت را دارند. نباید فراموش کرد که لئونوره زنی زیبا و شکننده است، و با قهرمانی پر هیاهو نظیر برون هیله در اُپرای واگنر هیچ شباهتی ندارد.^۵ اما در حین این مسیر، لئونوره درمی‌یابد که برای آزادی همسرش ناچار است که تمامی این آرمان‌ها را ضرورتاً به رسمیت بشناسد. درمی‌یابد که به رسمیت شناسی هویت‌اش، آزادی همسرش، خود، و سایر جهانیان در گروهی به رسمیت شناسی همین امر است. او درمی‌یابد که رهایی فلورستان به‌خودی‌خود ارزنده و حتی شدنی نیست. او برای این رهایی می‌بایست جنبه‌ی متعالی‌تری از آزادی را بیپوید. لذا لئونوره به‌مثابه‌ی «فردی ساده»، و «بیرون از طبقه‌ای مشخص»، به لئونوره به‌مثابه‌ی «قهرمانی ملی» تبدیل می‌شود، و این استحاله به‌وساطت شخصیت ساختگی فیدلیو رخ می‌پذیرد. آدورنو اشاره می‌کند که فیدلیو دائماً دچار استحاله است، و در هر دقیقه خود را به‌نفع خودی جدید قربانی می‌سازد. با نظر به اشاره‌ی آدورنو در (Adorno 2015: 333) عشق او نیز جنبه‌هایی فوق فردی به خود می‌گیرد، و «عشق به فرد»، به «عشق به وطن» استحاله می‌یابد.

هگل در بند دوم خدایگانی و بندگی، شرح می‌دهد که «آگاهی» نیز «غیر را به این ترتیب» حل و رفع می‌کند، و از طریق حل و رفع غیر، خود را بازمی‌یابد. این بازیابی، [...] در دو ساحت کل و جزء به‌صورت هم‌زمان رخ می‌دهد (سیداحمدیان ۱۳۹۴: ۲۱۹). در این ساحت نیز هم‌زمانی «آزادی فلورستان» با «آزادی امت»، و نیز «به رسمیت شناسی لئونوره به‌مثابه‌ی یک فرد» با «به رسمیت شناسی لئونوره به‌مثابه‌ی یک قهرمان ملی» را می‌توان از نوع همان «هم‌زمانی متعالیه» (contemporanéité) *speculative* ای خواند که مفسرانی چون یارچیک و لبریر در شرح این بند از پدیدارشناسی روح از آن یاد کردند. در سطور فوق حین بحث از موضوع «گسست» به جنبه‌هایی از حل و رفع تضاد و آشتی مفهومی نیز اشاره کردیم. حال باید دید خود این گسست اولاً چگونه در متن تأکید می‌شود، و ثانیاً به چه‌نحوی نمودی درونی می‌یابد.

ما دو نقطه از کل اُپرا را شناسایی کرده‌ایم که این تضاد، و گسست آگاهی در هیأت «جدایی زن / مرد» و نیز «دوگانگی یأس / امید به رهایی» پررنگ می‌شود. یکی آریای *Abscheulicher* (لئونوره، پرده‌ی نخست) در می‌ماژور، با تأکید بر جمله‌ی *Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern...*، و نقطه‌ی دیگر، آریای *Gott! Welch dunkel hier* (فلورستان، پرده‌ی دوم) در فا‌مینور، با تأکید بر عبارت‌های *Gott! Welch dunkel hier, O grauenvolle Stille!*

آریای *Gott! Welch dunkel hier* (فلورستان، پرده‌ی دوم) در فا‌مینور

فلورستان در آریای فا‌مینور وضعیت خود را در زندان با کلماتی مثل «سکوت مهیب»، «تنهایی»، «مردگی» و... توصیف می‌کند. آگاهی او روبه‌سوی وضعی عدمی است. سکوت در سپهر شنیدار، هم‌چون ظلمت است در سپهر دیدار، و هر دو چیزی از جنس نیستی‌اند. فلورستان وضع خود را با «سکوت» تشریح می‌کند: «grauenvolle stille». سکوت با نشنیدن متفاوت است. «نشنیدن» صرفاً تجربه‌ی سوژکتیو فقدان تجربه‌ی شنیداری است. اما «سکوت» را می‌توان تجربه‌ی نیستی خواند. در جهانی که ماهیت‌اش «رابطه» (Beziehung) است، نیستی درحقیقت فروپاشی این رابطه است، و در سپهر

۵. برون‌هیله (به آلمانی: Brünhild / به آلمانی قدیم: Brynhildr / Brünhilt) شخصیت زنی قدرت‌مند در اسطوره‌های قهرمانی ژرمانی و اسکاندیناویایی است که واگنر او را شخصیتی مهم در سلسله اُپراهای حلقه‌ی نیبلونگ (*Der Ring des Nibelungen*) واقع‌نهاد است. برون‌هیله تصویری از زنی جنگ‌آور، قدرت‌مند، سلحشور، درعین‌حال زیبا و دل‌فریب است، که حتی عشق را در آرمانی‌ترین و اسطوره‌ای‌ترین حالت‌اش به بار می‌نشانند. اشاره‌ی ما به او از حیث تمایز شخصیت‌پرداختی‌اش است که زنی چون لئونوره با او دارد.

شنیداری سکوت همانا نفی صداست. پس شنیدن سکوت، نه نفی تجربه، که تجربه‌ی نفی است. فلورستان در مصراع نخست از «تاریکی (dunkel)» سخن می‌گوید که همان عدم است در عرصه‌ی دیدار، و در مصراع بعد از «سکوت (stille)» که عدم است در عرصه‌ی شنیدار. او رفته رفته این تجربه‌ی عدمی را به تمام جهات تسری می‌دهد.

او در عین حال که در این عدم تنها و بی‌سرپناه است، هم‌زمان مملو از هستی و حرکت نیز هست. چراکه در وضع خدایگانی است. او محرک نامتحرک^۶ی است که لئونوره تمامی سرمایه‌ی حرکت و توان خویش را از قدرت انگیزاننده‌ی او داراست. سکوت فلورستان نه طرد نطق (لُگس)، بلکه شنیدن صدای حقیقت از مجرای لکنت فعالانه‌ی خود لُگس است. شنیدن صدای سکوت وضعی آیرنیک است که هم‌زمان که نیستی را احضار می‌کند، به حل و رفع آن نیز می‌پردازد. رمن رُلان با تأکید بر این جنبه‌ی درونی فلورستان می‌نویسد: «من فلورستان با همه‌ی وسعت‌اش لبریز شده‌است، و تمام دنیا خود را در او بازمی‌شناسد. هریک از ما نیز خود را در او بازمی‌شناسیم. او تنهاست، در عین حال که بی‌کران» (رُلان ۱۳۸۹: ۱۹۹).

آریای *Abscheulicher* (لئونوره، پرده‌ی نخست) در می‌ماژور

در آریای می‌ماژور تأکید روی مفهوم «امید» است. آدورنو «امید» در بتهوون را نوعی راز (geheim) توصیف می‌کند، از این‌رو که امید «da» نیست (Adorno 2015: 363). da در زبان آلمانی هم ترجمه‌پذیر به «این‌جا» است هم «آن‌جا»، و در عین حال به «این زمان» و «آن زمان» هم برگردانده می‌شود. پس امید در واقع با هیچ‌گونه تعیینی در رابطه نیست، و در واقع نمی‌تواند چنان موضوعی زمان‌مند یا مکان‌مند رخ بدهد. او امید را عالی‌ترین مقوله‌ی بنیادین در متافیزیک [موسیقی] بتهوون معرفی می‌کند. (ibid) درنگی فلسفی در این دقیقه لازم می‌آید. چگونه می‌شود که امری مقوله‌ای بنیادین باشد اما رخ نپذیرد و به تعیین تن ندهد؟ امر بنیادین امر در حرکت یا در زمان نیست، بلکه امری است محرک؛ این امر شرایط امکان تحقق را پیش می‌گذارد، بی‌آن‌که در خود این تحقق سهیم شود. آدورنو امید را چنان امری بنیادین صورت‌بندی می‌کند، که شرط امکان است. امید لئونوره به رهایی خود و نیز رهایی فلورستان (و به تبع، رهایی جهانیان از استبداد) نیز شرط تحقق این آزادی است. او تنها و تنها امید را تسلی‌بخش می‌داند و چنان با امید سخن می‌گوید که گویی از خود امر قدسی طلب کمک می‌کند. آدورنو امید بتهوونی را شبیه امید گوته‌ای «قاطع» و «مبتنی بر تصمیم» توصیف می‌کند (ibid). واژه‌ی entscheidend که او به کارش می‌برد، هم به وجه بحرانی (critical) — تصمیم و هم به وجه قاطع و بازگشت‌ناپذیر (decisive) — آن اشاره می‌کند. امید گوته همانا مسأله‌ی فاوست اوست است، و مسأله‌ی فاوست، همانا مسأله‌ی تصمیم. فاوست در ناامیدی به سر می‌برد، و علی‌رغم دانش‌های ژرف و وسیعی که دارد، همه‌ی امید خویش برای ساختن و توسعه‌ی آلمان را از دست داده‌است. برای تحقق این امید است که می‌فستوفلس در مبادله‌ای اساساً شرارت‌آمیز، او را وادار به گرفتن تصمیم‌هایی اساسی می‌کند که از خلال عبور از مسیری ظاهراً غیر اخلاقی، نتایجی از قبیل توسعه‌ی آینده را به بار می‌آورد. اما تراژدی فاوست در کلیت و تمامیت‌اش بسط همین امر است که: /امید شرط تصمیم است، و تصمیم فعلیت/ امید. آدورنو امید در بتهوون را "تصویر امید، بدون دروغ دین" نام می‌نهد (ibid). امید گلی است که در باغ فلورستان نمی‌روید. او می‌گوید

۶. محرک نامتحرک اصطلاحی است که ارسطو آن را در بند ۱۷۲a از «لامبدا»ی متافیزیک به کار می‌برد. مراد از این اصطلاح «جوهر نخستین»ی است که از حیث قدمت و تقدم، و نیز از حیث غایت و تعقل محرک هر حرکتی است. بدون آن‌که خود ملکه یا قوه‌ی آن حرکت را داشته باشد. ارسطو خود به‌نوعی این جوهر نخستین را با عقل خوداندیش و نیز عقل الهی یکی می‌گیرد. این اشارات ارسطو باعث شده که مفسران متافیزیک ارسطو، این جوهر نخستین را با خدای ال‌هیات نیز یکی بدانند.

۷. این امر را به‌نحو بنیادین و لمّی می‌توان با کانت در نقد دوم (نقد عقل عملی) پی گرفت، چراکه به‌طور مشخص به نسبت میان اراده با طبیعت مربوط می‌شود.

«تنها مرگ در این جا حکم فرماست». او در بی حرکتی، تاریکی، تنهایی، سکوت، و در یک کلام در «عدم» غوطه‌ور شده‌است. او نمی‌تواند امیدوار باشد، چراکه همان‌طور که اشاره شد، امید شرط حرکت و شرط تصمیم است، و زنجیری که در پای زندانی است او را از هرگونه تصمیمی معاف می‌سازد. در عوض لئونوره است که می‌تواند امیدوار باشد. چراکه او آزاد است و لذا محقق‌کننده‌ی آزادی است. پس نسبت لئونوره و فلورستان نسبتی دیالکتیکی است. هریک بدون دیگری محقق نمی‌شوند، و آزادی یکی در گروهی آزادی دیگری است.

حال خالی از لطف نیست که در این حین اشاره کنیم که "این اثر چگونه چیزی بوده که بتهوون تا آخرین لحظه‌ی عمر رشته‌ی جان‌اش به آن بسته بود؟ و چگونه چیزی بود که با سه شکل گوناگون [در نسخه‌های متفاوت] روی صحنه رفته و آهنگ‌ساز چندین اوورتور برای آن نوشت" (رُلان ۱۳۸۹: ۱۸۰). پاسخ این است که: گسست درونی این اثر به‌نحوی از گسست آگاهی دوپاره‌ی بتهوون نشأت گرفته‌است. در این جا می‌توان به ارتباطی میان این دو آریا از یک سو، و نامه‌هایی که بتهوون از حدود سال‌های ۱۸۰۰ به بعد برای دوستان خود می‌نوشت از دیگر سو، پرداخت. در اغلب این نامه‌ها (اعم از نامه به وِگِلر) او از رنجی که از شنوایی رو به زوال‌اش می‌برد، می‌نویسد: "باید بگویم هدیت الهی من و بالاترین دارایی‌ام، شنوایی‌ام، به‌نحوی باورنکردنی دارد زوال می‌یابد. باید از همه چیز و همه کس کناره بجویم؛ بهترین سال‌های زندگی‌ام می‌گذرد، بی‌آن که قدرت و استعداد فرمان برآند. چه سرافکنندگی جانکاهی است!" (June 29, 1800 to Wegeler) اما اگر نامه را به دو بخش متمایز از هم تفکیک کنیم، او در بخش دوم نامه چنین ادامه می‌دهد: "البته نیاز به گفتن نیست که باید بر این همه فائق بیایم. اما چگونه ممکن است؟" محتوای بخش اول نامه کاملاً منطبق بر وضعیتی است که فلورستان در آریای فا مینور تصویر می‌کند، و محتوای بخش دوم منطبق بر روی کردی که لئونوره در آریای می ماژور نماینده‌ی آن است.

گسست این‌گونه در خود بتهوون کار می‌کند و زندگی بیرونی او بر آن دلالت دارد. فلورستان درون بتهوون مسأله‌ی ناشنوایی‌اش را به موضوعی لاینحل بدل ساخته و خود را در زندانی از سکوت تصویر می‌کند. حال آنکه هم‌زمان، امید، لئونوره‌وار نمی‌گذارد که «سوسوی این واپسین ستاره»، یعنی «غم»، در درون‌اش «خاموش شود». ^۸ آریای فیدلیو تنهایی آریای آهنگ‌ساز است؛ این جا و در همین پیوند بیرون و درون است که این امر به مسأله‌ای ضروری تبدیل می‌شود. این که بتهوون فقط یک آپرا نوشته‌است با این که آهنگ‌سازی مثل امی بیچ تک آریای کابیلدو اش را یا مثلاً جوزپه اسکارلاتی تنها آرایش با عنوان جزیره‌ی بیابانی را تحریر می‌کند، فرق بسیار دارد. هرچند می‌دانیم بتهوون علی‌رغم میل‌اش، در نوشتن آپرا توفیقی نداشت. حتی چند اجرای نخست همین آپرا هم که هر بار تغییراتی اساسی در آن لحاظ می‌شد، موفقیت‌آمیز نبود. اجرای دوم که با تغییر نام از لئونوره به فیدلیو روی صحنه رفت، دهم آپریل ۱۸۰۶ بود که منتقدان حتی آن را «گوش‌خراش» توصیف کردند (رک: Betts 1837). اما موضوع تک آریای بتهوون باید موضوع خاصی باشد که او را یازده سال به کار نوشتن وامی‌دارد، و چهار نسخه اورتور نیز برای آن تصنیف می‌شود. موضوع آپرا برای بتهوون اهمیت بسیار داشت، لذا برخلاف روی‌کردش در موسیقی محض که با هر تمی می‌توانست شاه‌کاری از آب درآورد، در موسیقی نمایش، سراغ هر موضوعی نمی‌رفت. در بهار ۱۸۲۵ (نوزده سال پس از ساختن آپرا) در نامه‌ای به لودویگ رلشتاب، شاعر آلمانی، می‌نویسد: "موضوع خوب برای آپرا، چنان که من بپسندم زیاد نیست. باید چیزی باشد که با عشق و شوق به سراغ‌اش بروم. نمی‌توانم آبراهایی

۸. این جمله با اشاره و ایما به مصراع ذیل از آریای لئونوره نوشته شده‌است: [Hoffnung.] lass den letzten Stern der Müden nicht erleichen.

چون دون ژوان و فیگارو بسازم، وقتی این اندازه از موضوعاتشان متنفرم. بسیار پوچ و عبث هستند.^۹ موضوع اپرای فیلیپو که بتهوون با «عشق و شوق» به سراغش رفته و تنها موضوعی است که تا واپسین روز حیات، فقط آن را موضوع اپرای اش ساخته، در درجه‌ی نخست انعکاسی از گسست درونی بتهوون است که در هیأت پرسوناژهای اپرا نقش ایفا می‌کند. بتهوون می‌کوشد که از طریق خلق این اپرا گسست درونی را نمودی بیرونی ببخشد، و چون امکان حل و رفع آن در درون سوژه‌ی آهنگ‌ساز میسر نیست، آن را در بیرون (در هیأت اثری نمایشی) حل و رفع کند، و سرانجام به واسطه‌ی این حل و رفع بیرونی، گسست درونی نیز التیام یابد. دیالکتیک «ناشنوایی و امید به شنیدن» خودش را بر دیالکتیک «فلورستان و لئونوره» فرافکنی^{۱۰} می‌کند، و شنیدن برای بتهوون جز از طریق رفع سکوت میسر نمی‌شود.

آدورنو دیالکتیک را برحسب خود گسست صورت‌بندی می‌کند. در نظریه‌ی بتهوون آدورنو، گسست عناصر موسیقایی از یک‌دیگر، استوار بر حیثی سلبی است. دو عنصر متضاد و جدا از یک‌دیگر که به‌نحوی پیشین با هم پیوندی داشتند، از هم گسسته‌اند، و در نتیجه‌ی این گسست نیرویی درونی در هر عنصر، نفی دیگری را آرزو می‌کند. در فلسفه‌ی هگل و موسیقی بتهوون، این نفی سرانجام به ایجاب می‌انجامد، گرچه آدورنو می‌کوشد در نظریه‌ی بتهوون نشان بدهد که بتهوون همواره به سلب وفادار می‌ماند. او می‌کوشد با این تمایز، آترناتیو «کل حقیقی» هگل را در بتهوون بازشناسی کند، که البته این پژوهش به سرانجامی نمی‌رسد، اگر نگوییم اصلاً آغاز نمی‌شود.^{۱۱}

اضعاف آگاهی نوعی حرکت ناظر بر خروج از خویشتن خود و میل به سمت خود اصیل درون است (سیداحمدیان ۱۳۹۴: ۲۰۵). امری که ما کوشیدیم دقایقی از فیلیپو را با نظر به آن بازخوانی کنیم. توصیف ما از فیلیپو نه برحسب پارادایم‌های تماماً هگلی – که انطباق آن بر هر چیزی جز خودش ناشدنی است – که بیش‌تر با نظر به تفسیر [شاید] آنتروپولوژیک ژان وال از فلسفه‌ی هگل بود. کسی که موضوع مطالعه‌ی خود از هگل را نه بشری انتزاعی، بلکه انسان معین [یا دازاین]ی توصیف می‌کند که در محیطی اجتماعی زندگی می‌کند، اوضاع و احوالی دارد، در سینه‌اش قلب دارد و البته قرار است به مرتبه‌ی عقل هم ارتقا یابد. فلورستان و لئونوره نمونه‌هایی از همان پرسوناژهایی هستند که ژان وال می‌توانست با اطمینان، مهر وجدان نگون‌بخت خویش را بر آن بکوبد. اپرای فیلیپو صرفاً مجالی است که از دهلیز تحلیل توأمان موقعیت‌های روان‌شناختی و وجودی پرسوناژهای آن، می‌توان مسأله‌ی گسست را به‌نحوی روشن و بیرونی نگریست. فیلیپو آشکارکننده‌ی تصویری دیالکتیکی است که، درست در جایی که تنش میان قطب‌های دیالکتیکی – جامعه و فرد، حقیقت و ناحقیقت، بیرون و درون، و... – اوج گرفته، جایی که تفکر موسیقایی در هیأت منظومه‌ای انباشته از تنش‌ها از نفس افتاده، شکافی در این حرکت تاریخی می‌آفریند، و ادبیات و موسیقی را توأمان از خود آگاه می‌سازد. آدورنو در یک پاره‌ی انتشارنیافته می‌کوشد نشان دهد که بتهوون چگونه می‌تواند پرتاب خشونت‌آمیز خود از دل جریان مستهلک تاریخ را صرفاً توجیه کند؛ و این همان معمایی است که بتهوون یک بار دیگر خودش را بازمی‌آفریند. این معما نه فقط در موسیقی بتهوون باز طرح می‌شود، بلکه سوژه‌ی

۹. این نقل قول در *Beethoven im eigenen Wort*، گردآوری فریدریش کرس، ویراسته‌ی هنری ادوارد کریبیل آمده‌است (نک: *Ueber Texte*: N° 25). متأسفانه نتوانستیم در نسخه‌های معتبر دیگر، این نقل قول را بیابیم.

۱۰. فرافکنی (Projection / آلمانی: Zerstreung) مکانیسمی دفاعی (یا پدافندی) است که با فروید به جهان روان‌کاوی وارد می‌شود، و در آن شخص خواسته‌ها و انگیزه‌های ناپذیرفتنی را – که بازشناسی آن در خود توسط فرد موجب ناراحتی یا اضطراب‌های روانی می‌شود – به بیرون از خود نسبت می‌دهد. در اینجا ما معنای عامی از آن را لحاظ کرده‌ایم که از صرف جنبه‌های تنگ مفهوم «بیماری» در کارکرد روان‌شناختی‌اش فراتر رود.

۱۱. آدورنو هم‌زمان مدافع و ناقد «کل» – هگلی است. شکافتن بیشتر این برنهاد فراتر از جستار کنونی است.

بتهوون نیز به طریق اولیٰ بازآفرین همین معماً است. تصویر دیالکتیکی‌ای که بتهوون خالق آن است، در وهله‌ی نخست خود بتهوون است به‌مثابه‌ی اُبژه‌ای در تاریخ. سوژه‌ی بتهوون در موسیقی، اُبژه‌ی تاریخی بتهوون را تکرار می‌کند. این همان مضمونی است که آدورنو زیر نام «عنصر پراکسیس در بتهوون» به آن می‌پردازد، یگانگی بتهوون با موسیقی‌اش را می‌ستاید و پراکسیس بتهوون را همانا مطابقت موسیقی با کنش فردی‌اش می‌خواند. زندگی بتهوون همانند موسیقی‌اش کنش‌گر و مولد است.

منابع

آدورنو، تئودور و. سوبیه‌ها: مطالعه‌ای در فلسفه‌ی هگل. ترجمه‌ی محمدمهدی اردبیلی، حسام سلامت، و یگانه خوبی. تهران: ققنوس. ۱۳۹۷

رُلان، رومن. زندگی بتهوون. در ۴ جلد. ترجمه‌ی محمد مجلسی. تهران: انتشارات دنیای نو. ۱۳۸۹

سیداحمدیان، علی‌رضا. خدا یگانی و بندگی، از پدیدارشناسی روح هگل. تهران: نشر چشمه. ۱۳۹۴

هگل، گ. ف. و. پدیدارشناسی روح. ترجمه‌ی سید مسعود حسینی و محمدمهدی اردبیلی. تهران: نشر ققنوس. ۱۳۹۹

* * *

Adorno, Theodor W. *Beethoven. Philosophie der Musik*. Surkamp taschebuch wissenschaft. Fragmente und Texte Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Surkamp: Surkamp Verlag Frankfurt am Main 1993. Auflage: 2015

Beethoven, Ludwig Van, Herr Ganz, Joseph Ferdinand Sonnleithner, Herr Schumann, Mr. Bunn, Herr Krug, Herr Poeck, et al. *Fidelio: an opera in two acts, in German and English*. [A. Schloss, 12, Berners St., Oxford St., ..., London, 18--., monographic, 1800] Image. <https://www.log.gov/item/2010662263/>

Betts, Miss, Luwig van Beethoven, Joseph Ferdinand Sonnleithner, W. Mcgregor Logan, F. Cooke, Mr. Giubelei, Mr. Wilson, E. Seguin, Mr. Duruset, and Made Devrient. *Fidelio, or, Constancy Rewarded: an Opera, in three acts: as performed at the Theatre Royal, Drury-Lane*. [W. S. Johnson, Printer, 6, Nassau Street, Soho, S.I., monographic, 1837] image. <https://www.log.gov/item/2010659276/>

Hegel, G. W. F. *Phänomenologie des Geistes*, in *Werke in Zwanzig Bänden*, herausgegeben von Eva Moldenhauer and Karl Markus Michel, Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1970

